

Coppée y Holmès: Loci classici –crónica de dos referencias–

Alberto PAREDES
UNAM[1]

I.M. Ernesto Mejía Sánchez, de quien no fui alumno
Porque llegué después a la Facultad.

RESUMEN
Lo que aquí sigue en estas páginas es la crónica de dos referencias medulares pronunciadas en el mismo 1896. Ambas llevan a París y en ambas el tema es la actitud que Darío encontró en el tesoro de Coppée.

Palabras clave: Darío, Coppée, crónica modernista.

Coppée y Holmès: Loci classici -chronicle of two references-

ABSTRACT
What here continues in these pages is the chronicle of two fundamental pronounced references in the same 1896. Both take Paris and in both the topic is the attitude that Darío found in Coppée's exchequer.

Key words: Darío, Coppée, Modernist chronicle.

SUMARIO 1. Darío y el alejandrino de Coppée. 2. Un abad, una sobrina, Wagner y una discípula, todos en París y en la cabeza del nicaragüense. 3. A la escucha de Augusta Holmès. 4. François Édouard Joachim Copée (1842-1908); le vieux Copée. 5. Le Trésor.

Empecemos por la solución. En escena, dos de los tres personajes, el abad y su sobrina Véronique; es la tercera escena de *Le Trésor* de François Coppée:

> Scène III
> L'ABBÉ, VÉRONIQUE
>
> *VÉRONIQUE, qui a fini de desservir [la table du déjeuner déjà eu], prépare des fleurs dans un vase qu'elle pose sur la table. L'abbé reprend son in-quarto et se promène de long en large.*

---

[1] El presente texto pertenece a una investigación más amplia en vías de realización sobre Darío y sus fuentes francesas, con el generoso apoyo UNAM-DGAPA. En términos personales, agradezco a Marta Palenque su atenta y amistosa lectura.

L'ABBÉ.
Reprenons notre élan...
Je tiens ma tragédie et suis sûr de mon plan.
Melpomène avec moi sans doute a fait un pacte...
Voyons !... Scène d'amour, d'abord, au deuxième acte.
— On convient volontiers que chez moi les amants
Expriment en beaux vers leurs tendres sentiments
Et peignent comme il sied le tourment qui les ronge...
— Un songe, à l'acte trois... J'excelle dans le songe...
Et puis, à l'acte quatre, un récit... Mes récits,
Aux yeux des gens de goût, passent pour réussis.
J'ai bien, par-ci par là, des scènes plus minimes...
Mais je sais m'en tirer par quelques vers sublimes.

VÉRONIQUE, *rêveuse, venant à l'abbé.*
Mon oncle !

L'ABBÉ, *avec impatience, à part.*
Bon, encor ! Non, jamais je n'ai pu
Travailler un instant sans être interrompu.
Qu'est-ce que cette enfant peut me vouloir, en somme?

VÉRONIQUE.
Mon père, n'est-ce pas, était bon gentilhomme ?

L'ABBÉ.
Sans doute... Assez souvent je te l'ai dit, je croi,
Mon brave frère est mort au service du roi,
Quoiqu'il n'ait jamais eu que la cape et l'épée...
Mais voilà maintenant ma verve dissipée...
Et vous m'interrompez, Véronique, au moment
Où je mettais la main sur un bon dénoûment.

VÉRONIQUE.
Pardonnez-moi.

L'ABBÉ.
C'est bon. Mais je m'en vais, ma nièce,
Et je monte là-haut pour songer à ma pièce...
Voyons !... Un dénoûment... qui ne soit pas banal...
Qui pourrais-je imiter, pour être original?

(*Il sort par l'escalier, à droite*)
[Fin de la scène III]

La originalidad: un tesoro escondido pero donde es bien posible hallarlo, con esfuerzo ciertamente, sin ir lejos: cavar dentro de sí. Por eso el tío abad, y quienes atiendan su ejemplo, saldrán espontáneamente de escena para discurrir las futuras maquinaciones que, por supuesto, tendrán efecto en su comunidad.

Darío cita el alejandrino galante de Coppée en un pasaje destacado de sus profesiones de fe. Es una declaración de principios, una bandera ondeando por todo lo alto: "Los colores del estandarte" aparecido en *La Nación* de Buenos Aires, el 27 de noviembre de 1896.

El acontecimiento es posterior a *Azul*… y contemporáneo a su siguiente libro de poesía, *Prosas profanas y otros poemas*. 1896 potencializó la obra del joven autor que maduraba a pasos gigantescos; un año que emana su fuerza hacia atrás y hacia delante. Marca la publicación, sucesivamente, de *Los Raros, Prosas profanas*, y, no olvidemos, "Los colores del estandarte". En este año, en dos lugares textuales señalados, declara con todas las letras algo que es más que un retruécano: imitar para ser original. Tal *color del estandarte* es típico del Darío aún juvenil y, en esa medida, es una tinta que colora el espectro cultural modernista más allá del nicaragüense.

Lo que aquí sigue en estas páginas es la crónica de dos referencias medulares pronunciadas en el mismo 1896. Ambas llevan a París y en ambas el tema es la actitud que Darío encontró en el tesoro de Coppée: la originalidad yace al fondo de la imitación. *Gran decir* –como él mismo califica en la otra referencia motivo de esta investigación.

Siempre me ha intrigado que quienes citan el alejandrino en relación de Darío no se hayan detenido para establecer la fuente exacta de la referencia y reflexionar sobre ella. Desde que en 1938 el ineludible y necesario Erwin Kempton Mapes resalta el pasaje, hasta Carolina Sancholuz, pasando por las ediciones a cargo de Gullón, Zuleta y Gómez,[2] todos ellos lo comentan, con pertinencia, y extraen consecuencias, pero asimismo todos ellos dejan intacto el lugar textual y la

---

[2] Remito aquí las referencias mínimas, en orden cronológico:

Erwin K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, New York, Instituto de las Españas, 1938, p. 121 y ss. / Luis Ricardo Dávila, "América tierra de nostalgia", Mérida, Venezuela, Patrimonio cultural de la ULA (Universidad de Los Andes), 1969? / Ricardo Gullón, (introd. y sel.), *El Modernismo visto por los modernistas,* Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 49-57. / Ignacio M. Zuleta (editor), *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia, 1987. / Miguel Gomes (sel., éd. y present.), *Estética del Modernismo,* Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2002, pp. 72-79 (total de pp.: xv + 161) / Carolina Sancholuz, "Lecturas del decadentismo en 'De sobremesa' de José Asunción Silva" también cita y comenta el alejandrino, sin procurar la fuente; artículo que apareció originalmente en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria Facultad de Humanidades Universidad Nacional de La Plata y retomado en: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011: http://www.cervantesvirtual.com/

circunstancia de los que abrevó Darío. Una cita clave que más de cien años después, nadie ha buscado en su fuente.

Empecemos. El nicaragüense no está haciendo otra cosa que responder a Paul Groussac quien ve con buenos ojos al nuevo valor de las letras, juvenil pero ya de casi treinta años, instalado en Buenos Aires desde hace tres (llegó el 13 de agosto de 1893); con esa simpatía de base y bajo una actitud de profesor dirigiéndose públicamente al autor novel, le repasa la plana al reseñar *Los raros*. Tradicionalmente se acepta que, después de la célebre carta de Juan Valera sobre *Azul…*, el texto de Groussac es pionero en la crítica que toma en serio al joven y desconcertante escritor. Al franco-argentino, como sabemos, no le gustó ese libro que calificó de "hagiografía literaria" escrita por un "sugestionado" (en este caso, las comillas son de Groussac) de "las mejores y las peores elaboraciones del barrio Latino".[3] El tolosano tenía cuarenta y ocho años, esas dos décadas más de vida, junto con su posición de director de la Biblioteca Nacional de la Argentina, propiciaron su actitud suficiente; Groussac concluye su recensión admonitoria de manera enérgica:

> El arte americano será original o no será. ¿Piensa el señor Darío que su literatura alcanzará dicha virtud con ser el eco servil de rapsodias parisienses y tomar por divisa la pregunta ingenua de un personaje de Coppée:
> *Qui pourrais-je imiter pour être original ?*

Ahora, Darío (en "Los colores del estandarte"):

> El *Azul…* es un libro parnasiano y, por tanto, francés. En él aparecen por primera vez en nuestra lengua el "cuento" parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo clásico castellano; la chuchería de Goncourt, la câlinnerie erótica de Mendès, el escogimiento verbal de Heredia, y hasta su poquito de Coppée.
> *Qui pourrais-je imiter pour être original ?*
> me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendí lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original. "Usted lo ha revuelto todo en el alambique de su cerebro, dice el siempre citado Varela, y ha sacado de ello una rara quintaesencia".

Párrafos después abundará el punto:

---

[3] Cito a Groussac a partir de Antonio Pagés Larraya, "Dos artículos de Paul Groussac sobre Darío": *Anuario de Letras*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Año II, 1962, pp. 233-244. Con la cabeza "Boletín Bibliográfico: *Los Raros*, por Rubén Darío", apareció originalmente en *La Biblioteca*, Buenos Aires, Año I, t. II, núm. 6, noviembre de 1896, pp. 474-480.

> [...] Sé tú mismo: esa es la regla [...] Se conocen, eso sí, los instrumentos diversos y uno hace su melodía cantando su propia lengua, iniciado en el misterio de la música ideal y rítmica. [4]

Más de un siglo después es fácil tomar revancha contra Groussac y en favor del ya no tan joven Darío. Pero un repaso mínimo de la recensión que originó la cita es, de todos modos, posible. Enumeraré cinco puntos.

Primero. La lectura serena de la reseña, evidencia un texto dictado por los juicios y prejuicios de Groussac contra la escuela *décadente* francesa, el *Décadisme*. A Groussac no le gustaba esa tendencia. Y lo que le gustaba de algunos de esos autores (sus salvedades elementales: Verlaine y Leconte de Lisle) es lo que, según arguye, tienen de no decadentes. Groussac hace aquí su inferencia global: el libro de Darío no puede ser valioso porque trata de ellos, y los admira. La frase de Groussac es memorable: "Tan es así que, en esta reunión intérlope de *Los Raros,* altas individualidades como Leconte de Lisle, Ibsen, Poe y el mismo Verlaine, respiran el mismo incienso y se codean con los Bloy, d'Esparbès, la histérica Rachilde y otros *ratés* aún más innominados." (art. cit., p. 236). Ciertamente, el arte de la injuria está en la pluma del director de *La Biblioteca*.

Segundo. El examinador dictamina que la literatura de Darío es potencial eco servil de rapsodias parisienses. Su literatura. No sólo este libro, innegablemente dedicado a sus ídolos verbales. Es decir; alguien no puede ser buen o gran escritor si admira gente mediocre, o mediocre según el criterio de su crítico. La flecha de Cernuda-Bowra tomo de aquí su acíbar. (La lista de los autores que la tradición admira, declarando mayores, y que profesaron vehemente fe a escritores que nos dejan perplejos es proverbialmente prolongada).

Tercero. La estrategia discursiva general de Groussac es más bien errónea y desproporcionada. El texto consta de diez y siete párrafos. Siete páginas en la edición original, cinco en la del *Anuario de Letras*. La limitada extensión se va en declarar una y otra vez (que no en argüir) el valor deleznable de las dos nuevas escuelas francesas que son el decadentismo y el simbolismo, y en perdonarle la vida al prerrafaelismo inglés, su par, más por la calidad de sus autores que por lo interesante de su ideario. Groussac: "… la necesidad que tienen las medianías de singularizarse para distinguirse. Para sobresalir entre la muchedumbre al gigante le basta erguirse; los enanos han menester abigarrarse y prodigar los gestos estrepitosos. Por eso ostentan la originalidad, ausente de la idea, en las tapas de sus

---

[4] "Los colores del estandarte", originalmente en *La Nación*, Buenos Aires, 27 de noviembre, 1896; posteriormente en *Obras Completas*, tomo IV, "Cuentos y novelas", Afrodisio Aguado, S.A., Madrid, 1959, pp. 876 y 880, y en Miguel Gomes (sel., ed. y present.), *Estética del Modernismo,* Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2002, pp. 72-79 (total de pp.: xv + 161). Cito por este último, p. 74.

delgados libritos…" (p. 237) Lo dicho. He aquí un modelo de injuriar, más que de rebatir. Ahora contra el simbolismo: "En Francia, el simbolismo y sus adyacentes se han limitado a teorías soberbias y tentativas impotentes en la realización." ¿"Soberbio" tiene aquí algún mérito? Remata sin titubeos: "Lo único viable en el nuevo simbolismo francés o no es nuevo o no es simbólico." Por su parte, el prerrafaelismo se rescata porque "se ha preocupado mucho menos de los detalles exteriores que de la esencia artística." (p. 238) (¿Una teoría estética puede ser *detalle exterior*?, ¿o cómo se armoniza esta declaración con las "teorías soberbias" simbolistas que los condenan?). Además, para su bien, según Groussac, los prerrafaelistas contaron con la obra inobjetable de Shelley.

No perdamos de vista (puesto que Groussac se fue de largo por este camino) que toda esta andanada contra los ismos franceses de la segunda mitad del siglo XIX es para descalificar *Los Raros* bajo la inferencia *como lo que tratas con admiración es banal, tu libro no puede no serlo*.

Hay otro elemento contra el que arguye Groussac. La torpeza métrica del decadentismo francés. Cinco de los diecisiete párrafos para mostrar a los decadentes como perpetradores de adefesios métricos y rítmicos. Groussac, efectivamente, sabía y mucho de versificación, *a pesar* de su vanidad en recordarlo: "en otros tiempos mejores y muy poco decadentes, me preocupé de métrica, procurando adaptar al francés algunos ritmos castellanos" (p. 240). Es 1896 y *Prosas profanas* aún no es libro publicado, sino una serie de poemas aparecidos en revistas… de todos modos, el porteño-tolosano pudo haberse percatado que se estaba dirigiendo al mayor virtuoso de la métrica que ha habido en la lengua que él tan amorosamente adoptó como propia. El repertorio de recursos de *Azul*… y de *Prosas profanas* proclama por todo lo alto que se dirigía a un maestro del verso.

Con lo que englobo mi punto cuatro. El texto de Groussac no concentra su atención en discutir *Los Raros* en su lógica intrínseca. Se transluce que, quijotescamente, cuando vio su rival detestado, semillero de sus fobias, se lanzó al ataque, si bien con parsimonia y estilo como un esgrimista de salón. La recensión tiene esta única línea lógica, ocasionalmente explícita, en principio tácita: como los decadentes y simbolistas franceses no valen gran cosa en tanto tales, el libro vehemente que les dedica el "joven poeta centroamericano que llegó a Buenos Aires, hace tres años" (p. 236) es eco servil de *rapsodias parisienses*. Un jalón de orejas para que un muchacho tan prometedor enderece el rumbo.

Es una pena que en el mismo artículo la suficiencia de Groussac lo haga jactarse "de no haber dejado pasar hasta ahora una innovación artística, desde Wagner hasta Ruskin y Moréas" (p. 237); él, que repite para sí la sentencia de "cansarme de todo, excepto de comprender"; es una pena, pues sí que no había visto frente a sus narices: no un joven aventajado, bien intencionado y con las admiraciones erradas, sino un autor que al cerrar ese 1896 llegaba a su treintena con la madurez de *Azul*…, de *Los Raros*, libro valioso en sí mismo más allá de la diversa dignidad de las personalidades de referencia, y del inminente *Prosas profanas y otros poemas*.

La primera edición todavía no salía de las prensas de Pablo E. Coni, pero Groussac, como cualquier hombre de letras, y más aun, director de la Biblioteca Nacional, estaría al tanto de los diversos poemas hemerográficamente publicados aquí y allá.

Y él, tan sensible a las *innovaciones artísticas,* no se dio cuenta que en lugar de agotar su artillería contra decadentes y simbolistas de París, debió centrar su atención en el nicaragüense, pues estaba frente al poeta medular del modernismo hispanoamericano.[5] Quizás su actitud hacia *Los raros* se deba a que lamentablemente Groussac poseía en efecto varias virtudes que fueron benéficas para la literatura hispanoamericana, pero lo nuevo se le escapaba; si bien era muy perceptivo sobre los grandes maestros de su época ("el canon", digamos), no sintió por dónde soplaban los vientos de la más valiosa renovación en aquel paso de siglo. Menospreció aquello que los lectores y escritores sensibles de la época percibían no como el futuro sino el fértil presente venido de Francia.[6]

Rubén Darío respondió con serenidad y firmeza, sin agresiones, en un texto que sería otra de sus piezas literarias de referencia, "Los colores del estandarte". Su actitud es clara y respetuosa. Tenía en alta estima a Groussac, quien había publicado en *La Biblioteca* el "Coloquio de los centauros", poema esencial de *Prosas profanas*, que le está dedicado.

Un respiro para llegar a nuestro quinto punto. Dice Groussac que Darío se equivocó al "tomar por divisa la pregunta ingenua de un personaje de Coppée". El abad y su sobrina son ingenuos. No obstante, Darío lo resarce al retomar el alejandrino. Resulta que esos dos personajes son protegidos del tercero, el duque Jean de la Roche-Morgan, de añeja nobleza pero totalmente empobrecido. El abad está planeando su vigésima tragedia, cinco actos en verso, "al estilo de Voltaire" –según cuenta a su anfitrión. Si estiramos las cosas, el abad es no sólo *naïf* como hombre y poeta, sino una suerte de *précieux ridicule* con sotana*;* no hace daño a nadie y es bobo. ¿Pero lo es su autor? Pues Coppée escribe, en tono menor y cómico, teatro en el teatro; hay un principio evidente y elemental de hacer avanzar *Le Trésor* por pares simétrico-asimétricos (simétricos en función, asimétricos en calidad digamos moral y en tono genérico). Así, si el abad comunica en voz alta su boceto de obra, en su realidad –la ficción creada por Coppée– *grosso modo* sucede en tono de comedia lo que él sueña como tragedia, y las ocho escenas reales se van reflejando con los cinco actos imaginarios. Además, está escrita en alejandrinos.

---

[5] Según Mejía Sánchez, desde 1888, el propio Darío llamó así esa renovación literaria; ello, en su artículo "La literatura en Centro-América" (*Revista de Artes y Letras*, tomos xi y xii, Santiago de Chile).

[6] Groussac acusa al joven Darío de "rebuscamiento en el tipo" y otras *rarezas* forzadas en la presentación –lo cual es ciertísimo– y remata: "Bien sé que los folletos del cenáculo, la *Revue Blanche*, la *Plume*, y el *Mercure* [*de France*], incurren en estas niñerías". Ed. cit., p. 237.

Coppée es sutil; en la comedia las etapas que siguen Verónique y el duque Jean son finalmente provocadas por el abad, *aunque éste actúe candorosamente*… Nunca consuma su obra y en cambio propicia romance, matrimonio y final feliz bajo su mismo techo. Es aquí que digo, quizás no el abad sino su autor merecía mayor estima intelectual de la parte de Groussac, cuando reclama al joven Darío "tomar por divisa la pregunta ingenua de un personaje de Coppée" (26 años después, Henry Bordeaux también será un juez severo al dictar condena: « *un pauvre abbé qui versifie »* ; regresaremos a esto).

Darío y el alejandrino de Coppée

Si Darío leyó la comedia o asistió tardíamente a una representación, seguramente habrá gozado la habilidad autoral que hacía que sus personajes dijeran ocurrencias como las siguientes, y las pronunciaran en alejandrinos (deliberadamente) chabacanos. El abad es el primero en ser riguroso contra sí, antes que Groussac y Bordeaux: *« Bon a rien ! … Je ne suis qu'un homme de génie »* Más adelante señala un signo inequívoco de la decadencia nacional, moderna y republicana: *« La pauvre vieille France a péri toute entière, / Personne ne sait plus tenir sa tabatière »* (ambas ocurrencias en la primera escena, pp. 16 y 20). Darío, como la *abigarrada* mayoría (retomo el adjetivo de Groussac) de artistas experimentó que ser un artista significa tener que ganarse el sustento con oficios ajenos a su obra; ser un genio quiere decir un bueno para nada, y batallar con la pobreza. (Pero no olvidemos que Darío fue excelente columnista de la prensa, bastante bien pagado, en las tarifas de la época.) Más tarde el duque Jean de la Roche-Morgan, quijotesco a su manera, también encuentra *le mot juste* para rimar en un pareado su tiempo enemigo: *« Contre le pauvre duc qui veut gagner son pain / La pluie est démagogue et le vent jacobin »* (quinta escena, p. 25).

Ingenuos el abad y los otros dos personajes de la veloz comedia, de acuerdo. Pero no Coppée cuando los hace decir novatadas, usando el legendario alejandrino en tan ameno y prosaico tono menor. Y mucho menos fue ingenuo Darío al pescar al vuelo el reclamo de Groussac, revirándole la cita.

Aceptemos, para despedirnos del noble abad que, por su bondad y falta de malicia, él es el *deus ex machina* dentro del escenario. Y que sus alejandrinos son galantemente ingeniosos. (Cuando, décadas después algunos de los amigos de letras de Coppée, ya célebres, se burlan de él, tachándolo de hombre bueno y poeta menor, ¿no estarán repitiendo su malicioso autorretrato paródico contenido en el abad? Algo así como la consciencia que tenía el aduanero Rousseau de ser apreciado *porque* era *naïf*.) En la escena en cuestión del *Trésor*, tanto sus cavilaciones, como sus refunfuños a Véronique, son gran arte menor, si cabe la expresión. Darío lo entendió, tan es así que es uno de los colores notorios que enarbola tres veces en su estandarte del 96: en la réplica a Groussac, en el propio libro de *Los Raros*, que es un autorretrato intelectual y emocional complejo y cifrado, y en *Prosas profanas*, empezando por su prefacio. Tres ocasiones mediante

las cuales asentó con su obra que ante el estrecho de copiar y ser original, salía avante con garbo.

Un abad, una sobrina, Wagner y una discípula, todos en París y en la cabeza del nicaragüense

La primera edición de *Prosas profanas y otros poemas,* es, verosímilmente, posterior a "Los colores".[7] Incluye ya entonces las célebres "Palabras liminares" (que se repetirán en la edición definitiva de París, viuda de Charles Bouret, 1901): "Wagner a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: 'Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí'. Gran decir."

El rezago de la edición de *Prosas* así como la dinámica más ágil de un diario como *La Nación*, ofrecen el rompecabezas cronológico, acaso irresoluble, de cuál de las dos aseveraciones hermanas antecede a la otra. Las "palabras liminares" para presentar su nuevo libro –libro y palabras que tanto impacto habrían de causar– pudieron haber sido meditadas y repasadas a lo largo de meses, lo que las haría anteriores, y el verso de Coppée fue retomado al bote-pronto de la crítica de Groussac, incorporándolo en el artículo publicado el 27 de noviembre, cuando *Prosas* estaría ya totalmente cerrado y listo para la edición. Pero nada cuesta imaginar lo contrario: *Prosas* se demoraba exasperantemente, como lo sugiere el tono de queja en la carta a Palma. En el ínterin Groussac reseñó en *La Biblioteca* (número de noviembre), *Los Raros*, primera gran publicación de ese fértil 1896 (el pie señala: "Terminado el día XII de Octubre / MDCCCXCVI"); con extraordinaria agilidad mental, Darío escribió y entregó en el mismo mes a *La Nación* su respuesta, "Los colores"; supongamos, entonces, que de pronto, al calor del debate avivado por Groussac sobre copiar *y* ser original, americano *y* afrancesado, un buen día fue a la imprenta de Coni y metió una nueva versión de las "Palabras" donde insertaba la *boutade* de Wagner a Holmes. ¿Por qué no? Así que, salvo evidencia directa que aparezca en el futuro, a la fecha, para efectos darianos, no sabemos quién es hermano mayor y quién menor, entre el abad de Coppée pensando en voz alta frente a la sobrina y Wagner dando su *dictum* a Augusta Holmes. Que llame la atención: misma figura con personajes paralelos: el hombre adulto, que desde su masculina superioridad alecciona a la mujer joven, su discípula natural.

Ambas referencias enmarcan al Darío autor de una obra que estaba entregando *Prosas profanas y otros poemas*. Y ambas referencias se remiten directamente y sin ambages a *Azul*… Tanto en "Los colores…" como en las "Palabras liminares",

---

[7] La fecha de aparición del libro es incierta, pues en carta del 7 de enero de 1897, Darío dice a Ricardo Palma que *está por salir*. Así que seguramente, Coni pre-dató el libro, para que perteneciera formalmente a su producción de 1896 y no a la de 1897, en el que seguramente habrá salido de las prensas. (Retomo la nota de Méndez Plancarte, p. 1285 de su *Poesías completas*).

Darío se está *manifestando* en relación al revuelo causado por *Azul*… : En el primero declara la ascendencia parnasiana de *Azul*… y menciona a Coppée para citar su alejandrino; la advertencia de *Prosas* inicia explícitamente así:

> Después de *Azul*…, después de *Los Raros*, voces *insinuantes*, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea –todo bella cosecha–, solicitaron lo que, en conciencia, no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto.

Darío se manifiesta y esa idea –copiar, ser original– es la piedra angular. Merece ser totalmente identificada. Por lo pronto el alejandrino de Coppée ya está aquí, en su seno textual. Paso a citar íntegramente el último párrafo del primer segmento de las tan comentadas "Palabras liminares":

> Yo no tengo literatura "mía" –como lo ha manifestado una magistral autoridad [muy probable alusión a Groussac]–, para marcar el rumbo a los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal [*tesoro*: el abad] y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea.[8] Wágner, a Augusta Holmés, su discípula, dijo un día: "Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí". Gran decir.[9]

El triángulo de señales cruzadas se cierra en 1912; es la parte dedicada a *Prosas profanas*, en *Historia de mis libros*:

> Me adelanté a prevenir el prejuicio de toda imitación, y, apartando sobre todo a los jóvenes catecúmenos, de seguir mis huellas, recordé un sabio consejo de Wagner a una ferviente discípula suya, que fue al mismo tiempo una de las amadas de Catulle Mendès.[10]

Compliquemos el asunto, o simplemente hagámonos conscientes. Pues Augusta Holmes (Holmés para Darío, quien acentúa para emular la dicción francesa) no es la cándida Véronique. Nada nos han informado los estudiosos de *Prosas profanas*

---

[8] Observemos que Darío escribe aquí con su más rítmica prosa (introduzco barras para marcar secuencia de versos o hemistiquios): "y, paje o esclavo, / no podrá ocultar / sello o librea": Temática y rítmicamente, no puedo dejar de oír esta cuarteta del primer poema de *Prosas profanas*: "la marquesa alegre llegará al boscaje, / boscaje que cubre la amable glorieta / donde han de estrecharla los brazos de un paje / que siendo su paje será su poeta." ¿Se oyen los pies dactílicos tanto en la declaración en prosa como en esta cuarteta?

[9] Atención a la acentuación. Al parecer, según la edición de Méndez Plancarte (1952), la ortografía de Darío fue Wágner y Holmés; lo que castellaniza la dicción… y con *Holmés* nos pone en la pista francesa.

[10] Cito por la edición en Ayacucho, p. 143.

sobre la circunstancia exacta de la mención Wagner-Holmes; creo que no se han despejado estas simples inquietudes: ¿Cuándo y dónde testimonia Mlle Holmes lo que oyó o acaso recibió por carta personal de Richard Wagner? ¿Cómo supo el nicaragüense de esa agudeza? Un síntoma inquietante, como menciono en la nota 7, es que editores serios como Mejía Sánchez y Rama (Ayacucho, 1977) y Zuleta (Castalia, 1987) quiten los acentos a *Wágner* y a *Holmés*. Esa señal de época en los usos gráfico-fonéticos de Darío es una valiosa pista para ir de *Holmés* a, trasladando la fonética a la francesa… *Holmès*; al borrar los acentos en este punto de las "Palabras liminares", tan destacados estudiosos nos están diciendo que lamentablemente no han ido en pos de tan señera figura femenina.

Puesto que entre escritores estamos y bebemos palabras, ¿dónde está esa fuente textual? Pasemos pues…

A la escucha de Augusta Holmès

Augusta-Mary-Anne Holmès (1847-1903; de aquí en adelante retomo la ortografía que ella misma impuso a su nombre), es de origen irlandés y obtuvo la nacionalidad gala en 1878; nacida en París, hija del acaudalado mayor Charles-William-Scoth Dalkeith Holmes y de Tryphina-Anne-Constance-Augusta Shearer es una prolífica y muy destacada compositora, discípula de César Franck y, ciertamente, wagneriana de la primera hornada en Francia. "Espléndida voz de contralto" no informan sus numerosos comentaristas[11]. La casa familiar estaba en Versailles. *« Pianiste talentueuse et compositrice, qui passait pour être la fille de Vigny »* –reporta someramente Yann Mortelette en su *Histoire du Parnasse*.[12] Su pseudónimo masculino, con el que firmó varias partituras juveniles, aunque muchas otras bajo su propia identidad, era el improbable y novelesco Hermann Zenta. Joven y precoz, Holmès frecuentó al final del Segundo Imperio y al inicio de la tercera república el salón de Nina de Villard (1843-1884), que llegó a ser llamado el gabinete del Parnaso (*le boudoir du Parnasse*), al que *todos* acudían; esos todos como por ejemplo, Cazalis, Coppée, Degas, Anatole France, de Hérédia, Laforgue, Mallarmé, Manet, Maupassant, Mendès, Verlaine, Villiers, Zola… el gran político

---

[11] Para un bello y apasionado retrato de la Holmès: "Augusta Holmès" de Hugues Imbert, en *Nouveaux profils de musiciens avec 6 portraits gravés à l'eau forte par A. et E. Burney. René de Boisdeffre. Théodore Dubois. Charles Gounod. Auguste Holmès. Edouard Lalo. Ernest Reyer*, Paris, Fischbacher, 1892. II + 235 p. (Holmès 135-159), pl. ; in 8°. [Dédicacée: « À mon ami Édouard Schuré » « Achevé d'imprimer / le 10 Janvier 1892, sur les Presses / de / J. MONTORIER / 16, Passage des Petites-Écuries, 16 / Paris »]. Retomado en línea por *Musica et Memoria*: http://www.musimem.com/holmes_augusta.htm

Véase también Internet Archiv: http://archive.org/details/nouveauxprofilsd00imbe

Por otro lado, una semblanza en línea:

http://www.musicologie.org/Biographies/h/holmes_augusta.html

[12] Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, p. 27.

Léon Gambetta también fue parte de los *habitués,* y tantos otros incluyendo al ruso Turgeniev, a los músicos Berlioz y Wagner.[13] Baste decir que mujeres como Nina y Augusta (que eran todo menos sumisas y discretas) conducen a una de las preguntas más elementales y justas sobre ese entorno tan fértil y variopinto: ¿qué hubiera sido de esos hombres, de esos artistas, pintores, músicos, políticos, científicos sin esas mujeres tan irradiantes de brío?

Volvamos a nuestra heroína. Holmès tuvo como padrino de bautizo a Vigny; algunas de las celebridades que se apasionaron por esta *parisienne* absoluta la revelan como una de las mujeres magnéticas de ese siglo de grandes mujeres: su maestro César Franck, Hénri Cazalis, Camille Saint-Saëns (a quien rechazó y con quien rehízo una larga amistad), Catulle Mendès (con quien tuvo cinco hijos a lo largo de diecisiete intensos años, muy fructíferos para ambos artistas). Se documenta su trato amistoso con Franz Liszt desde 1870. Todos sus biógrafos coinciden: una hermosa rubia, sensual, femenina *y* de carácter fuerte.[14] Muy dueña

---

[13] Nina de Villard es otra gran mujer de esos años. Nombrada también Nina de Callias, por su fugaz esposo el conde Hector de Callias, escritor y periodista del *Figaro.* Recibía los miércoles y domingos, en sus domicilios sucesivos (el célebre 17, rue Chaptal, rue de Londres, rue de Turin y finalmente la decadencia del estrecho apartamento 82, rue des Moines). Villiers de l'Isle-Adam le dedicó la bella crónica « Une soirée chez Nina de Villard », *Gil Blas*, 24 de agosto de 1888, recogida en *Chez les passants,* (Pléiade, pp. 410-415) totalmente pertinente en lo que sigue. La noticia de la misma edición (pp. 1329-1331) sobre *chez Nina*, representa una buena introducción a esa otra magnética parisina. La poesía de Nina, probablemente ayudada por varios de sus poetas amigos, se recogió póstumamente en *Feuillets parisiens* (1885). Es la musa de *Le Coffret de santal* (1873) de Charles Cros, quien fuera su amante, o mejor dicho, su amante oficial. Salió a Suiza con los acontecimientos de 1870 y al volver a París, en 1873, todos comprendieron que empezaba la inclemente decadencia había empezado; pero siguieron cercanos a su amiga *« Blagueuse, rouée et tenace… / Mais pure par ferocité »* como la festejó Villiers en « Vers à peindre ». Su ocaso fue penoso, según su devoto Charles Cros murió consumida por tanto alcohol de las noches en blanco. Una amiga que nunca la abandonó: Augusta Holmès. Y el más bello homenaje a Nina de Villard que podemos contemplar: el retrato que Manet le hizo en 1873, en pose y vestimenta argelinas: *La dame aux éventails, Nina de Callias* (Musée d'Orsay, inventario RF2850). Una breve semblanza en línea: http://www.aei.ca/anbou/villard.html

[14] De nuevo la marquesa Eulalia, para que todos los fragmentos vayan a su imán, que diría Lezama, y se celebren entre sí: "Tiene ojos azules, es maligna y bella; / cuando mira, vierte viva luz extraña; / se asoma a sus húmedas pupilas de estrella / el alma del rubio cristal de Champaña." Naturalmente no estoy sugiriendo que la Holmès sea el modelo directo de la marquesa Eulalia; no hay evidencias textuales. Anotemos, no obstante, las fechas: el poema está fechado en 1893, año de la primera visita de Darío a Paris, ella tenía 45 años… ¿la conoció, sería entonces una bella y vigorosa mujer madura? Ella, como la marquesa Eulalia, tenía no pocos caballeros galantes a su alrededor. Los fragmentos XXXII a XXXIV de la *Vida* de Darío, que cubren la primera visita a París, no menciona ni a

de sí. Naturalmente elegante. Charles Gounod y Wagner se señalan como sus principales influencias musicales.

Villiers de l'Isle-Adam la conoció como púber canéfora. *« Voici, cependant, la légende que tous improvisaient lorsqu'il s'agissait de celle-là »* –dice su admirador Villiers y abre comillas para sugerir esa voz colectiva :

> « Vers le milieu de la rue de l'Orangerie [8, rue de l'Orangerie, à Versailles] et entouré de très vieux jardins se trouve un séculaire hôtel bâti sur le déclin du règne de Louis XV, le bien-aimé. Là, vivent, très retirés, un savant vieillard, ancien officier irlandais, M. Dalkeith Holmès et sa fille, une enfant de quinze à seize ans. L'aspect de cette jeune personne, fort belle, sous ses abondants cheveux dorés, éveille l'impression d'un être de génie.
> » Mlle Holmès marche avec des allures de vision qui lui sont naturelles ; on la dirait une *inspirée*. Le plus surprenant, c'est la qualité toute virile de son talent musical. Non seulement elle est, à son âge, une virtuose hors ligne, mais ses compositions sont douées d'un charme très élevé, très personnel, et la partie harmonique en est traitée avec une science, un *métier*, déjà solides. Bref, il ne s'agit pas ici d'une de ces enfants prodiges destinées à devenir, plus tard, de bonnes, d'excellentes ménagères, mais d'une véritable artiste, sûre de l'avenir. » [15]

Hasta aquí Villiers de l'Isle-Adam dejando que su pluma sea vocero de la voz colectiva. Con lo que Augusta se separa "virilmente" de la dulce Véronique. (¿Cuántas veces una mujer independiente es "elogiada" por su virilidad?) Holmès estuvo en el centro de la escena cultural y galante parisina. Ya de enero de 1877 data un artículo temprano de Octave Mirbeau celebrando su trabajo, cuando ella

---

Mendès ni a Holmès. Fueron pocos los meses de esa primera asomada a París, en 1893; a pesar de su admiración por Mendès no hay mención de haberlo procurado personalmente. En cambio, en su larga estancia parisina de 1900 a 1905, Catulle Mendès aparece *en la mesa de al lado* en "Una musa, Madame Catulle Mendès" (*La Nación*, 18/I/1905), reseña sobre la poesía de Jane, la tercera mujer de Mendès (de soltera Jeanne Nette). Así que, a pesar de la ausencia de apoyo textual, no desdeñemos una afinidad Eulalia-Augusta, la Holmès también era bella, rubia, cortejada y esquiva; vivía en Versailles, siempre evocador del "tiempo del rey Luis de Francia, / sol con corte de astros en campos de azur".

[15] Crónica esencial, su « Augusta Holmès » apareció en el semanario ilustrado *La Vie moderne* el sábado 13 de junio de 1885, como parte de la sección « Médaillons de Parisiennes », séptimo año, número 24, pp. 393-4; retomada en el póstumo *Chez les passants (Fantaisies, pamphlets et souvenirs),* con frontispicio de Félicien Rops, Paris, Comptoir d'édition, 1890. La fecha exacta de aparición: 14/II/1890. He cotejado el ejemplar de la BnF (FRBNF31584745) con la edición anotada de Raitt, Castex y Bellefroid para La Pléiade: *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1986, pp. 403-529. La cita motivo de esta nota: Comptoir, pp. 64-5 ; Pléiade, pp. 432-3.

contaba veinte años.[16] Antes de cumplir los treinta, su catálogo de compositora era respetable en cantidad y calidad, y la lista de sus enamorados no iba a la zaga, empezando por Henri Cazalis, el médico y poeta amigo de Mallarmé. Mirbeau identificaba sus méritos estilísticos y le auguraba un futuro exitoso.

Cuando Gounod declinó la encomienda del gobierno de París para componer una obra sobre un poema de Gabriel Vicaire, en conmemoración del centenario de la (primera) República, y estrenarla en el marco de la Exposición universal de 1889, la Holmès, ávida de colocarse en el gran medio cultural, se enteró; mediante un influyente M. Alphand logró que el consejo municipal de París le pasara la encomienda. Así nació su cantata (letra y música propias, pues en esto seguía a su ídolo germano: hacer ella misma el libreto de sus obras), que tituló *Ode triomphale;* el estreno fue en el Palais de l'Industrie, los días 11, 12 y 14 de septiembre, naturalmente de 1889; entre orquesta, coros y bailarines, el prestigiado director Edouard Colonne condujo, en cifras redondas, 1200 intérpretes (de los cuales 900 eran integrantes de los coros dirigidos por M.A. Fock).

El musicólogo Hugues Imbert la ve como una amazona moderna:

> Le talent d'Augusta Holmès est absolument viril ; on ne rencontre dans aucune de ses œuvres les mièvreries qui, le plus souvent, sont le défaut de tout talent féminin. Chez elle, la hauteur de la pensée et la noblesse du sentiment viennent en première ligne. Elle a le culte du Beau et sa muse n'a jamais chanté que des sujets dignes de l'être ; elle possède l'imperturbable volonté, cette faculté maîtresse que dénotent bien les lignes très arrêtées de son visage. En outre, la main, chargée de l'exécution est des plus habiles. Toutes les ressources de l'orchestration lui sont connues, et cette habileté, elle la doit, comme beaucoup de compositeurs de la nouvelle école française, à l'étude approfondie qu'elle a faite des maîtres symphonistes !...[17]

Hugues Imbert (1842-1905) no es ni remotamente irrelevante; cinco años mayor que la Holmès, fue uno de los críticos musicales de referencia en los últimos decenios del siglo XIX; por méritos propios director del *Guide musical*.

Podríamos extendernos, no sin placer, en una semblanza de esta compositora, pues nuestro tiempo ha vuelto la atención a las grandes artistas, científicas y humanistas de los siglos anteriores. Pero como no es bueno dejar a Darío demasiado de lado, sólo anoto para bien del curioso melómano que al parecer sus partituras más interesantes son *Lutèce* (1878), *Argonautes* (1881), *Ludus pro patria* (1888; oda sinfónica, que es suerte de comentario musical a un óleo de Puvis de

———————

[16] Octave Mirbeau, « A bas Wagner » en *L'Ordre*, 16 de enero de 1877. El título de Mirbeau es irónico contra los antiwagnerianos franceses; elogia particularmente el segundo movimiento, *andante pastorale* de la sinfonía *Roland furieux* de Holmès.

[17] Imbert, *op*. *cit*., pp. 141-2.

Chavannes; fue varias veces repuesta, en diversas salas). Importa decir que su obra cívica y monumental de 1889, la *Ode triomphale*, fue centro de comentarios y de crítica especializada. Ésta reconocía valores en la autora; que era normalmente evaluada en tanto compositor relevante al par que tantos otros (y no por su *handicap* de ser mujer). Dos costados sensibles sobre los que regresaban los críticos: Holmès superficial y Holmès a la sombra de algunos grandes. No quiero forzar afinidades entre Darío y Holmès pero tampoco dejar de mencionar coincidencias. Ella también fue acusada de superficial, incluso de demasiado parisina:

> Non pas que son œuvre soit, à nos yeux, l'œuvre de style achevé et de facture impeccable qu'on admire sans réserve. C'est de l'art très parisien ; superficiel et factice par certaines côtés, mais d'une incomparable justesse d'accent par d'autres, pénétrant et incisif, creux avec un relief merveilleux et, en somme, très caractéristique.[18]

Sobre ella pesaba el tema de imitar/ser original. De Wagner y de Gounod, también de su antiguo maestro y formador Franck. Victorin Joncières resume su juicio sobre la *Ode triomphale*:

> La phrase de violons sur la quatrième corde, en *la-majeur*, rappelle de trop près un motif de *Cinq-Mars*. Comment l'ancienne disciple de Walgner [à l'occurrence, elle comptait 42 a.] se complaît-elle a imiter Gounod, et même Massenet ?[19]

Ella tenía 42 años y la acusaban de copiar a gente tanto de calidad mayor como menor, según la escala del crítico (¿cómo, ecos de Massenet?). Darío, a sus 29 leía de Groussac, ¿cómo, ecos de Coppée?

Ahora una cita importante, en sus dos caras, la de Villiers y la de Imbert. Importante para los escasos interesados en nuestros días de Mme Holmès, para los muchos entusiastas de Richard Wagner, y también para los no pocos darianos.

Villiers de l'Isle-Adam estuvo enamorado de Augusta y quizás nunca se resignó a no tener su ocasión; tal vez el motivo que en 1885 lo hizo escribir su semblanza de su siempre amiga fuera la posibilidad de que ella estuviera disponible, debido a sus disputas con Mendès. Villiers, tan admirador de Wagner como ella, dice que…

---

[18] Es el belga Maurice Kufferath en *Le Guide Musical*, Bruxelles, XXXVIII année, no. 8, 21/II/1892, p. 65.

[19] En la *Revue musicale*, *feuilleton de la Liberté,* 16/IX/1889. El *Cinq-Mars* es una ópera de Gounod, muy libremente basada en la novela de Alfred de Vigny, el padrino de Holmès; su estreno fue en 1877, en la Opéra-Comique. No tuvo éxito.

> Deux mois avant la guerre allemande [de 1870], je rencontrai à Triebchen, près de Lucerne, chez Richard Wagner lui-même, Mlle Holmès, son père s'étant décidé « malgré son grand âge » au voyage de Munich pour laisser entendre à la jeune compositrice la première partie des *Nibelungen.*
> « Moins d'attendrissement pour moi, Mademoiselle!... lui dit Wagner, après l'avoir écoutée avec cette attention clairvoyante et prophétique du génie. Pour les esprits vivants et créateurs je ne veux pas être un mancenillier, dont l'ombrage étouffe les oiseaux. Un conseil : ne soyez d'aucune école, *surtout de la mienne !* »[20]

He aquí algo que importa, entre otros, a los darianos. Tenemos otra versión, dos años posterior, de la misma escena. Cambian algunas palabras, algo de la puntuación, pero el meollo de la imagen del temible *mancenillier* y su moraleja son idénticos. La escribe Imbert en su « Augusta Holmès » :

> « Moins d'attendrissement pour moi, Mademoiselle!, lui disait Richard Wagner, à Triebchen près de Lucerne. Pour les esprits vivants et créateurs, je ne veux pas être un mancenillier, dont l'ombrage étouffe les oiseaux. – Un conseil : ne soyez d'aucune école, surtout de la mienne. »
> Augusta Holmès [prosigue Imbert] a su admirer la majesté du mancenillier, sans s'oublier sous ses vastes rameaux. Passionnée des œuvres wagnériennes, elle n'a pas copié le maître et a gardé son originalité. Dans ses œuvres on trouverait fort rarement une réminiscence des grandes pages de l'auteur de *Parsifal* (nous avons cependant signalé une de ces réminiscences dans *l'Ode Triomphale*) ; ce qu'elle lui a emprunté, c'est la foi dans son art, la recherche constante du Beau et du Vrai.

---

[20] Art. cit., Comptoir, 68 (y no 57, contra lo que dice Friang.); Pléiade, 434. Dos pequeñas variantes entre la aparición de la semblanza en *La Vie Moderne* y la definitiva *Chez les passants*. En *La Vie,* p. 393 se leía « Moins *d'enthousiasme* » así como « je ne veux pas être *pareil au* mancenillier ».

El *mancenillier*: la *Hippomane mancinella* es una euforbiácea que se cuenta entre los árboles más tóxicos del mundo, el contacto con su tronco, hojas y, sobre todo, savia y látex, provoca serias dermatitis acompañadas de ardor intenso; la ingestión del fruto puede causar la muerte (principios activos: brevifolín, alfa carotenos, uroshiol.) Nombre común en español: manzanillo de playa; origen: las selvas tropicales húmedas de la América Central. Con lo que el consejo de Wagner a la wagneriana pionera en Francia, retomado al pie de la letra por Darío para sus seguidores hipotéticos y reales, lo regresa del exotismo que la mención habrá tenido entre el teutón y la franco-irlandesa, a su tierra natal. Pero, ojo, Darío omite la comparación con el manzanillo. ¿Esta omisión puede no ser deliberada?

Ahora las virtudes del mancenillier. Es bello; llega a rebasar los quince metros de altura, ofrece buena sombra. Ayuda a fijar el terreno de la costa, en la zona de manglares: los homeópatas lo usan contra la escarlatina. La madera es útil en la construcción local. Dudo que Wagner haya tenido la experiencia directa de la irritación en su piel; más bien sus dedos repasarían algún volumen de botánica tropical.

> « Une outrancière » a-t-on dit, et le mot a été prononcé par Camille Saint-Saëns, dans son livre *Harmonie et Mélodie* (page 228). L'auteur de *Henri VIII*, tout en reconnaissant à Augusta Holmès de grandes qualités, lui reproche de trop vouloir faire oublier qu'elle est femme et de recourir à des moyens outrés de force, de sonorité, à des modulations étranges, à une débauche de cuivres et de grosse caisse.[21]

Es justo decir que Francia no ha olvidado a su tan parisina y finisecular Holmès. Las semblanzas de Villiers y Imbert fueron esenciales para que ella dejara una huella atractiva y atrayente.[22] La Bibliothèque nationale, sede Tolbiac, conmemoró el centenario de su muerte con una muy ilustrativa exposición, en la sala de lectura del departamento de música.[23] El año anterior, nombró en su honor una pequeña plaza del barrio de la Salpêtrière[24] En nuestros días existe, afortunadamente y con justicia, una asociación francesa, *À l'écuote d'Augusta Holmès et Pauline Viardot ;* la dirige Michèle Friang, autora de *Augusta Holmès ou la gloire interdite*.[25]

En efecto, son exactamente dos figuras de primer orden quienes pusieron en letras de imprenta la declaración de la bella vigorosa, de *l'outrancière* –como la saludó Saint-Saëns– frase que, entre otros, Darío retomaría. Villiers la inserta en su

---

[21] Estamos en la p. 157 del libro de Imbert. Fue en 1869 que Holmès visitó a Wagner, por la primera vez, acompañada por su padre (y no por Mendès, quien hizo la gira por su lado). Habrá sido el 12 de septiembre.

[22] Agradezco a mi colega latinista Julieta Valdés la identificación del apotegma con que Imbert cierra su texto; él escribe *et nunc erudimini* ; me informa Valdés: es cita fragmentaria del Salmo 2, 10: "*Et nunc, reges, intelligite, erudimini, qui judicatis terram!*", que en la Biblia de Jerusalén da: "Y ahora, reyes, entended, educaos vosotros, quienes juzgan la tierra." O sea que Imbert concluye su semblanza y suspira satisfecho en buen latín bíblico: *y ahora aprendan* (ustedes que me leen, quién fue ese astro femenino llamado Augusta Holmès).

[23] Exposición curada por Marie-Gabrielle Soret ; tuvo efecto del 15 de julio al 8 de septiembre de 2003. He consultado el « Dossier d'artiste Augusta Holmès » depositado en la BnF, site Garnier, que, entre otros materiales, incluye el expediente de dicha exposición. La BnF, département musique, también tiene una colección de recortes de prensa; B 4° 391.

[24] No es poca cosa que le dediquen un rincón de París a uno. A un costado de la rue Paul Klee y en ángulo con el Quai d'Austerlitz, se abre la plazoleta por desgracia carente de bancos, pero con tres elementos que la animan: sus platanares, una estación de velib' (las bicicletas públicas de la ciudad) y la « Danse de la fontaine emergente », escultura de Chen Zen que simula un temible dragón metálico que se hunde e irrumpe sucesivamente a lo largo del pavimento. La obra de Zen tiene que ver con el sistema de recuperación de aguas no potables del Sena: http://paris.13.evous.fr/La-Fontaine-emergente-danse-Place,705.html o también: http://parifuni.over-blog.com/article-16620871.html

[25] Su libro: Éditions Autrement (coll. Mémoires), Paris, 2003 ; su blog: http://holmes-viardot.blogspot.fr/ Me pregunto sobre el giro del destino que vincule a México con la sede (al menos postal) de esta asociación: "Résidence México / 65, rue du Javelot / 75013 Paris."

semblanza dejándonos imaginar una escena privada donde él mismo estaba presente, mientras Wagner escuchaba a Holmès. Me llama la atención que Imbert, quien cita a Villiers en su artículo, dando con puntualidad la referencia de *La Vie moderne*, inicie el último segmento de su bello texto con la sentencia de los labios de Wagner; Imbert casi repite el texto de Villiers, y no lo da como fuente. Incluso, en un texto aparte, llegó a sugerir que la Holmès le comunicó personalmente el asunto.

Concentrando los datos, las evidencias textuales, la primera aparición es la de Villiers el 13 de junio de 1885 en *La Vie moderne*, luego él mismo (con su libro que entró en circulación el día se San Valentín de 1890). Y en tercer lugar Imbert, en sus *Nouveaux profils de musiciens*, cuyo pie de imprenta señala la fecha del 10 de enero de 1892. Imbert habrá retomado la declaración de Wagner de *Chez les passants* pues usa *attendrisement* y no *enthousiasme* así como la eliminación estilística de « pareil au » para el *mancenillier*.

Sin que les interese el ángulo latinoamericano que la cuestión tomó, Raitt, Castex y Bellefroid, los editores de La Pléiade, también tienen sus reservas. Por un lado, ella, la Holmès, contó su encuentro con Wagner a lo largo de su vida, modificando elementos y ensayando matices, como un políptico de sí misma *chez Wagner*; y por el otro, cuando ella hizo su relato, digamos formal, a la prensa, no incluyó la sentencia. Esa "versión oficial" apareció en *La Revue hebdomadaire*, en entrevista de J.-L. Croze, aparecida el muy tardío 21 de febrero de 1908. En este punto de tan pocas pistas, nos auxilian los escrupulosos editores de La Pléiade. Un miembro de la *Revue wagnérienne* y también crítico musical del *Gaulois*, Louis de Foucault, escribió que Wagner le dijo *a él* lo del *mancenillier,* vulgo manzanillo de playa. Y esta vez las fechas le ganan a la Holmès con su cronista Villiers. Según de Foucault, se lo dijo en 1879, diez años después que a ella, pero las publicaciones de Louis de Foucault lo ponen a la punta por dos años y cuatro meses: el *Gaulois* de febrero de 1883 (retomado en el *Bayreuther Blätter* de 1886).

Las repeticiones de la boutade: ¿Inventó o no la Holmès? ¿Le robó a de Foucault la admonición? ¿El enciclopédico y magistral Wagner se solazaba, venida la ocasión, en soltar su oráculo tropical? Por su lado, Villiers y Imbert: ¿plagió el usualmente probo Imbert al primero? ¿Por qué Imbert remite al artículo de Villiers, y en este punto se come la referencia? ¿En qué medida Villiers escribe lo que presenció y en cuál ejerció su inventiva?

Sea como sea, son esas las referencias de Wagner-Holmès y el *mancenillier* que Darío se come en una tropicofagia muy sugerente.

La circunstancia del *dictum* del maestro Wagner a su emprendedora discípula es esta. Augusta insistió a su padre, el condescendiente mayor, que fueran a un estreno muy esperado: *Das Rheingold*; sí, ella estuvo, partitura en mano, con su padre y con Liszt (padre de Cosima, no olvidemos), en el estreno mundial, en primera fila de la galería principal del teatro real de Munich, el 22 de septiembre de 1869. En ese viaje, con carácter de peregrinación artística, por todas partes coincidían con los

artistas franceses que también se habían destacado, y quienes ya se trataban con Wagner; entre ellos Catulle Mendès y su joven esposa Judith Gautier, la hija del poeta, quienes se hacían tercio con su amigo Villiers… Ni Augusta ni Catulle titubearon ante el flechazo. Mendès y Judith asistieron sólo al ensayo general, pues el maestro –perfeccionista, neurótico, egocéntrico– seguía insatisfecho y posponía el estreno para desesperación de Luis II de Baviera. Muy poco después del *Rheingold* empieza el apasionamiento Holmès-Mendès. Raphaël se llama el primer hijo común; nació en mayo de 1870. Emile Ollivier había recomendado a Wagner que recibiera a esa jovencita compositora (22 años); ello fue el 11 y 12 de septiembre, en Lucerna. Cenaron, convivieron, ella interpretó, al piano y voz, melodías propias y del maestro. Fue entonces.

Entrados en estos asuntos y siguiendo las ramas del manzanillo hasta donde se me perdían de vista en el bosque de libros y revistas decimonónicos, di con otras dos referencias. Una a Wagner-Holmès. Pero esta vez posterior incluso a Darío, en una semblanza acuciosa que la reproduce tal como en Imbert. Es 1921 y ya todos nuestros personajes habían muerto.[26] Pero las palabras seguían ahí. Lo sorprendente y bello es que Darío haya identificado tan claramente la sentencia de Wagner en que se traza la poética ecuación entre el gran maestro hablando de sí como una influencia nociva si se le sigue a pie juntillas. Darío hurta el manzanillo, y sin embargo parafraseó con transparencia.

La segunda reaparición tardía lleva a preguntarnos qué tan popular habrá llegado a ser la imagen de Wagner-manzanillo en la efervescencia y fiebre de *wagneritis* que París sufrió durante la segunda mitad del siglo XIX. Después de Holmès y de Foucault el *dictum* se eclipsa. Hasta que resurgió con todo esplendor nocturno en 1948.

Julien Gracq (*né* Louis Poirier, 1910-2007) retoma a la letra la imagen de Wagner como manzanillo letal en su obra teatral sobre la búsqueda del Santo Grial (obra, la de Gracq con innegable impronta del *Parsifal* wagneriano). Señala el dramaturgo en el aviso inicial:

> [Chez Wagner] Il y a des chefs-d'œuvre qui fertilisent leur matière, en font un carrefour magique, une étoile de routes sans cesse foisonnante de nouveaux chemins (le *Faust* de Goethe appartient à un monde de *nébuleuses*, grosses à l'infini de planètes nouvelles). Wagner est un magicien noir – c'est un mancenillier à l'ombre mortelle – des forêts sombres prises à la glu de sa musique [,] il semble que ne puisse plus s'envoler après lui aucun oiseau.[27]

---

[26] René Pichard du Page, *Augusta Holmès*, *une musiciennne versaillaise,* Versailles, Dubois, Paris, Fischbacher, 1921. La cita en la p. 27.

[27] *Le Roi pêcheur*, José Corti, 1948 (Estreno el 25 de abril de 1949 en el Théâtre Montparnasse). Cito por la edición de Bernhild Boie para La Pléiade, 1989, t. I, pp. 327-396. La cita en la p. 331. ["–En Wagner– hay obras maestras que fertilizan su materia, crean

Darío y Holmès: dos jóvenes artistas vigorosos que saben responder al fantasma de las influencias. Que saben responder a la acusación, y que conocen el secreto para asimilar a sus maestros admirados (quizás todavía más él que ella: Darío es punto de partida para la poesía en español del siglo XX; Holmès merece ser escuchada, pero no es Saint-Saëns ni Debussy ni Ravel). Las "palabras liminares" de Darío son de 1896; el libro de Villiers había aparecido apenas seis años antes, el de Imbert cuatro; cierto que Villiers en *La Vie moderne* estaba esperando lectores desde 1885, cuando Darío todavía no llegaba a Santiago (pero lectores de prensa, la cual una vez aparecidos los nuevos números, van quedando fuera de circulación). ¿Cómo fue que la enorme antena del poeta dio con tan bella y oportuna perla? ¿Dónde y cuándo supo de esa *boutade* tan propia y casi exclusiva de los círculos culturales parisinos? ¿Sus dos meses de 1893 en París? En ese tiempo el artículo de Villiers ya estaba publicado en revista y libro, también existía ya el libro de Imbert. Dentro de la ausencia de pistas sobre Darío como lector y conocedor del ambiente cultural parisino, lo menos improbable es imaginarlo con el libro de Villiers, o incluso con *la Vie moderne* en las manos, en ese 1893; pero tampoco es improbable que él, que también era wagneriano, se haya sentido atraído por un título como *Nouveaux profils de musiciens,* aparecido en enero del año anterior. ¿Habrá que buscar por el lado de su admiración hacia Mendès? (Pero ya dije que en los fragmentos correspondientes de su *Vida* no menciona ni al poeta ni a la compositora.[28]) Darío es melómano agudo y wagneriano temprano entre los latinoamericanos… Dicen que el ubicuo Gómez Carrillo fue su guía introductor en París, ¿será ese el hilo que siguió Darío, dentro del laberinto de los cafés y salones para oír la ocurrencia o incluso asomarse al libro de Villiers, recientemente fallecido? ¿O su impresionante y a veces impredecible gula cultural lo hizo interesarse por el libro llamado *Nouveaux profils de musiciens*?

---

una encrucijada mágica, una estrella de rutas sin cesar germinando nuevos caminos (el *Fausto* de Goethe pertenece a un mundo de *nebulosas*, preñadas al infinito de nuevos planetas). Wagner es un brujo negro –es un manzanillo de sombra mortal – bosques sombríos atrapados por el pegamento de su música, parece que ningún ave puede volar a su alrededor."]

[28] Bajo esta luz releamos la nota XXX del propio Darío para el segundo *Azul*… y constatemos la familiaridad que tenía sobre sus autores: "CATULLE MENDÈS / Este maravilloso *conteur* y poeta desciende de una familia portuguesa judía. Ha publicado muchas obras que le han dado título de príncipe de las letras. Victor Hugo le amó paternalmente. Se casó con una hija de Téophile Gautier y se divorció al poco tiempo. Vive en París." En efecto las tres mujeres oficiales del poeta son Judith Gautier (de 1866 a 1869), Augusta Holmès (nunca hubo matrimonio; desde el año del *Rheingold*, 1869, o antes hasta 1886); Jeanne Nette, devenida Jean Catulle-Mendès (acaso desde ese 1886 hasta el final de la vida del poeta).

El cómo y cuándo de la cita de Coppée está ya provisto, desde la reseña de Groussac, a la agilidad de Darío para usarla a su beneficio. No sabemos si la admonición de Groussac lo aguijoneó y leyó *Le Trésor*. ¿Pero cómo supo que era esa la obra de Coppée a leer, pues Groussac no la menciona? En resumen, y hasta ahora, la ubicación textual y escénica de Coppée están aquí. Todas las apariciones de Wagner y su *no me sigan* también están aquí, con los meandros de la apasionante compositora rubia. –Y Darío se come el árbol selvático… ¿por qué?, ¿demasiado color local, en su caso?

Los *cómos* de que las "Palabras liminares" de 1896 puedan incluir el *gran decir* teutón y su aprovechamiento en "Los colores del estandarte" del hexámetro del abad parecen, por lo pronto y no sé hasta cuándo ni me imagino exactamente de qué manera, en qué fuente, condenados alegremente a los puntos suspensivos. Así: …

Nosotros, que admiramos a Darío e invocamos sus pasos, celebramos la contundencia de ambas declaraciones tan suyas, diciendo *no me sigan; los imito a todos y así soy original; séanlo ustedes*; ambas, tan ágilmente asentadas en un parpadeo de las publicaciones modernistas, han sido tan repetidas que les hemos conferido un carácter necesario. Para cada una de ellas se necesitaba un hombre empapado del presente cultural parisino. Pues las dos tienen no a Francia ni tampoco exclusivamente a Wagner o a Coppée como foco sino a París; ambas son parte de la vida de esta ciudad entre artistas y escritores. Pertenecen a ese medio, ciertamente irradiante, pero pequeño en sí mismo. Descontando sus voraces lecturas, Darío sólo había puesto los pies en esta capital cultural por un par de meses en 1893, de paso a Buenos Aires. Estamos ante algo que la expresión "galicismo mental" (Valera) no alcanza a cubrir. Darío las usó, las insertó en la cultura latinoamericana. ¿Cuándo, cómo y por qué había llegado a cada una de ellas?

Estas sentencias se volvieron inmediatamente parte de la poética, tanto declarada como intrínseca, de la obra dariana. Ambas son del mismo momento de su desarrollo; tocan el 1890 de *Azul*… y el 1896 de *Prosas profanas*, por extensión se irradian al resto de su vida y obra.

Quiero ahora regresar a nuestro abad y su bondadoso demiurgo.

François Édouard Joachim Coppée (1842-1908); le vieux Coppée

Estamos en los mismos salones y en el mismo ambiente parisino. Imaginémonos espiando el salón de la bella, morena en este caso, Nina de Villard –adonde probablemente nuestro poeta no entró–. Darío no fue casual ni azaroso al invocar a Coppée y a Holmès, cada uno por su lado, pero contiguos. Verlaine, Coppée y su viejo amigo Edmond Lepelletier iban al salón de Nina de Villard donde conocieron, trataron, admiraron y escucharon a la joven Augusta. ¿Qué lugar ocupaba Coppée? Según el pulcro y categórico Albert Thibaudet su asunto es la "mística francesa de lo pequeño" (*« mystique française du petit »*). Después de haber gozado de nombre, prestigio y amplio público, su fama se tornó negativa y se volvió una referencia

proverbial del exitoso y burgués poeta menor, del poeta prosaico. Imposible, inútil, proponerlo como alguien susceptible de ser repuesto entre los grandes del siglo XIX francés. Sin embargo, las letras de su siglo deben no poco a su trabajo continuo y fiel. Justamente por su medianía tenemos en él un excelente representante de una figura necesaria de su momento cultural, el *auteur flâneur*, aquel escritor a ras de acera, igual y sensible al pequeñoburgués que es a quien se dirige. El XIX es el siglo de las calles, plazas, bulevares y cafés de París (también de las barricadas, motines, revueltas y represiones: pero siempre calles, el gris aire libre de París como foro nacional). París como la capital de la batalla por la república, ciudad que en los tiempos serenos derramaba en amables *promenades* su *joie de vivre*, para que el mundo entero la imitara; y en las borrascas y tormentas era el escenario de la disputa política; si Luis XIV abandonó las Tuileries por la extravagancia de Versailles, 1789 y las gestas sucesivas regresan a la capital. Eso que los griegos llamaron y legaron como *la república* había pasado de las rencillas del ostracismo y la cicuta en la polis, a la oratoria, el veneno, los puñales y las guerras civiles en Roma, y después a las barricadas, razones de Estado, antorchas incendiarias y represiones *modernas* de París. La literatura francesa del XIX no podía dejar de ser su espejo y, al serlo, es un mapa y una bitácora de París. Despliega una galería visual similar a la que en la plástica podemos señalar con la tensión dramática entre dos polos: o bien Delacroix y *La liberté guidant le peuple* (1830), o bien los placeres iluminados por la luz del día, como vemos en Renoir, sus pérgolas y *guinguettes*, o la vida dentro de los cabarets de tonos ocres de Toulouse-Lautrec. En las letras ciudadanas, Balzac, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam y Zola, son algunos de los arquitectos y cartógrafos esenciales de ese París hecho de literatura.

Coppée no ocupa un lugar junto a las celebridades que acabo de mencionar, pero no neguemos su diligente función: no un arquitecto sino un maestro de obras perseverante, imprescindible. Él también contribuyó con ciertas imágenes a la iconización del París capital del siglo XIX. En su época, a pesar del desprecio de los grandes, gozó de credenciales dignas. Colaboró en *Le Parnasse contemporain* ; a sus 23 años fue discípulo de Catulle Mendès, quien lo toleró con afecto. Posteriormente se le testimonia como gran amigo de José Maria de Hérédia, como le acentuaban los franceses. Así, su obra, siempre marcada por la influencia del gran Hugo (lo que lo hermana con Darío, pues Hugo fue el primer ídolo francés del joven Félix Rubén, desde sus tiempos nicaragüenses) era parte de los hábitos de la vida parisina. La vieja guardia conservadora –aquella que abjuró sucesivamente de los escándalos de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud– lo respetó y en 1884 lo volvió *inmortal*, como se dice en francés: elegido a ocupar la silla 10 de la *Académie française*, institución de la que fue secretario perpetuo.

El monumental *Dictionnaire bibliographique des auteurs de tous les temps et tous les pays* lo retrata al preguntarse : *« Poète du peuple ? On peut en douter ; mais certainement le poète le plus populaire de la fin du XIXe siècle. »* (Vol. II, p.

679). Así que Coppée se encuentra en algún punto entre el poeta auténtico –hay buena poesía, a veces, en sus versos–, el cronista urbano en verso, el *bonhomme* que al versificar o al hacer teatro (en verso o prosa) ofrece especies de acuarelas o bocetos típicos, clichés de palabras correctas. Fue miembro del Parnasse y sin embargo no puede negarse que no es su más ambicioso militante. Fernand Calmettes (1846-1914), pintor y escritor que andaba en el medio, dejó testimonios claros y duros contra, el viejo Coppée.

> …les intransigeants du Parnasse appelaient Coppée 'Lakiste de Faubourg' ; ils l'accusaient de n'avoir d'autre idéal que celui de son petit épicier de Montrouge et, provincial de Paris, d'être d'une date et d'un quartier, de ne pouvoir dépasser la barrière.[29]

Coppée tenía éxito entre el gran público burgués que el Parnaso detestaba, pero sin el favor del cual las ventas eran considerablemente más bajas. Dado que de una manera conflictiva era uno de ellos, tuvo el no envidiable privilegio de ser blanco favorito de ironías, podría armarse una ácida antología de *boutades*. (Groussac, ciertamente, no inició esta costumbre de sus paisanos.) No me resisto a citar uno de los mejores dardos, celebrado y repetido hasta nuestros días, en la medida que el Parnasse y Coppée merezcan tinta. Es Villiers de l'Isle-Adam, y la ocasión, el estreno, en el Odéon (¿quién hubiera desdeñado ese foro a su servicio?) de la comedia *Le rendez-vous*, de Coppée, por supuesto:

> Or Villiers, particulièrement hostile à la poésie familière, vivement agacé par un attendrissement d'art si contraire à la rhétorique du Parnasse et choqué du profit qui le semblait devoir en revenir à l'auteur, Villiers résuma son impression en débitant sur un ton d'orgue de Barbarie ce vers improvisé : 'Donnez-moi de l'argent puisque j'aime ma mère.' Toute l'esthétique parnassienne est contenue dans cette sailli de Villiers. Honte et malédiction à qui laisse pleurer son cœur en poésie ![30]

Lo peor que puede decirse de Coppée corresponde no a su obra, tantas veces fustigada e innegablemente limitada, sino a su desempeño público. Tomó abiertamente el bando anti-dreyfusardista; no fue el único, por supuesto; Jules

---

[29] Fernand Calmettes, *Leconte de Lisle et ses amis* ; *un demi siècle littéraire,* Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1902 ; aquí, p. 172 ; *Lakistes* : *Lake poets*, como Wordsworth, Coleridge y Southey.

[30] Calmettes, *op. cit*., p. 180. El hexámetro ridiculizante de Villiers hubiera formado parte de su serie satírica *Poèmes pour assassiner le temps* a ser publicada por *Le Chat noir* (cf. La Pléiade, 1697-1700). Por su lado : *Le rendez-vous* de Coppée, Paris, Alphonse Lemerre, 1872. Création : 11/IX/1872.

Lemaître y Auguste Renoir también creyeron en el nacionalismo galo.[31] La Ligue de la Patrie Française lo nombró presidente honorario. Para decirlo en términos de vida cotidiana parisina: entre el pulcro y conservador François Coppée y el pendenciero y exacerbado Paul Verlaine había la diferencia entre un paseo dominical en familia por el Jardin de Luxembourg y el sol negro de alas comisarías de policía, los hospitales públicos y los hoteles de mala muerte. Verlaine y Coppée: espero que al presentarlos como almas tan afines como antagónicas el lector hispanoamericano actual recupere y sienta la figura viva de François Coppée.

Rimbaud, Verlaine y sus amigos del ácido *Album zutique* (1871), lo incluyeron entre sus blancos de ataque.[32] Recuérdese que dentro de ese *Album,* Verlaine colabora con sus « Vieux Coppées ». Pero en el inicio de sus trayectorias, no sólo fueron afines sino que concibieron planes al alimón. Los biógrafos señalan que se conocieron desde 1863; eran jóvenes y fueron amigos con el brillo de la camaradería de las primeras letras. Tres años después de su primer encuentro formaron parte del *Parnasse contemporain*. Un sueño de su juventud: traducir juntos la tragedia de la vejez, el *King Lear*. El librero Alphonse Lemerre, de quien los jóvenes poetas eran compradores, protegidos y contertulios en el Passage Choiseul, lo mismo emprendió la aventura de publicar el *Parnasse* que los *Pöemes saturniens* (ambas ediciones en 1866) que fungió como editor de Coppée (*Le Trésor*, en suelto de 1879, tiene su sello). Lemerre era en cierta medida su mecenas, pero no tan generosamente: era frecuente que editara la poesía de esos autores a cuenta del escritor.

Verlaine y Coppée empezaron a trazar su retrato literario, cada libro nuevo, otro rasgo en su fisonomía hecha de palabras. Cuando los miramos en su edad adulta, lo primero que vemos son las diferencias; Verlaine es severo contra la poesía prosaica y realista de su antiguo cofrade, ¿pero podemos olvidar que en su primera etapa, la de los *Pöemes saturniens,* estaba impresionado por el verso realista y cotidiano de Coppée?[33] ¿No habrá ningún eco de las artesanías y ejercicios de Coppée en los

---

[31] Ignoro las causas, la posible presión social, la sensación de envejecer, pero Augusta Holmès simpatizó con el partido reaccionario de Déroulèdes, por lo tanto antifreyfusardista en 1899. En 1901, como Verlaine y Coppée, se convirtió a la fe católica y adoptó el nombre de Patricia. Seguía componiendo.

[32] Para Verlaine, acudo a sus *Œuvres poétiques complètes*, en la edición de Y.-G. Le Dantec – J. Borel para La Pléiade: Paris, Gallimard, 1962. Una monografía perspicaz sobre afinidades, diferencias y fidelidades entre Coppée y Verlaine es la tesis doctoral de Wafa Abid Dhouib, « Les enjeux du prosaïsme », Sorbonne nouvelle, 2002. [Worldcat : 492648557 ; Thèse : 2002PA030076.]

[33] Por ejemplo, el noveno de los *Pöemes saturniens* está dirigido a Coppée y es el primero que experimenta un tono francamente moderno, post-romántico; bajo el encabezado: « Eaux-fortes. *À François Coppée*. I. Croquis parisien », reza el inicio de este poema del joven Verlaine de 22 años : « La lune plaquait ses teintes de zinc / Par angles

esfuerzos de Verlaine en pos del poema en prosa y de permitir que la poesía hable de los efímeros sucesos urbanos? Varios de los poemas de Verlaine para los "zutistas" se rubricaron « Promenades et intérieurs », aprovechando socarronamente un título de Coppée; pues una de las búsquedas más importantes de Verlaine era que la vida tal cual, con su prosa y banalidad, fuera acogida por el poema; ciertamente, lo consiguió con más acierto y *modernidad* que su otrora amigo; lo supera, haciendo mucho más que versos amenos con telón urbano. Pero Coppée fue uno de los primeros poetas que Verlaine creyó *nuevo*, en ese sentido. Décadas después, cuando ambos se convierten al catolicismo, *Sagesse*, de Verlaine (fechado 1881, pero aparecido en 1880) y *La Bonne souffrance* (1898) del segundo, muestran viejas familiaridades.

En este sentido se manifiesta Jacques Borel, quien cita el elogio de Verlaine a su amigo Coppée sobre *Intimités*; es 1868 y resalta esa *« délicate affectation de laisser-aller élégiaque, que raille par instants une légère note d'ironie triste. »* [34] Coincido con el estudioso en decir que en el momento en que Verlaine transitaba de *Poëmes saturniens* a *Fêtes galantes*, su entusiasta juicio sobre el amigo albergaba su propio credo literario.

Verlaine muere, hacia las siete de la tarde, el miércoles 8 de enero de 1896 (año tan fructífero para nuestro Rubén Darío, nacido un dieciocho de enero; es el año de sus *manifiestos* que el presente ensayo identifica); fue un invierno cruel: demasiado frío, oscuro y de nevadas insistentes; *le Pauvre Lélian,*[35] naturalmente, era pobre y vivía en condiciones lastimosas, su calefacción y alimentación eran insuficientes. Murió, se extinguió, a los 51 años había consumido su vida; el precario lecho estaba, como de costumbre, repleto de periódicos y revistas culturales, algunas cartas de los amigos y discípulos con los que seguía en contacto. Dos días después, los cordones del ataúd fueron sostenidos por, en orden alfabético que no de jerarquías parnasianas o líricas, Barrès, Coppée, Lepelletier (su amigo desde el liceo y hasta más allá de la muerte: su primer biógrafo), Mallarmé, Mendès Montesquio y Roujon. En la iglesia de Sainte-Geneviève-du-Mont, tocaron el órgano los maestros Dubois y Fauré. Como no tenía otra herencia que su fama turbulenta, su obra ya legendaria y la miseria, el ministerio de bellas artes acudió para que las exequias fueran dignas y otorgó 500 francos para los gastos fúnebres del poeta; Coppée con

---

obtus. / Des bouts de fumée en forme de cinq / Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus. // Le ciel était gris. La bise pleurait / Ainsi qu'un basson. / Au loin, un matou frileux et discret / Miaulait d'étrange et grêle façon. » etc.

[34] Se trata del mínimo prefacio que Verlaine escribió para *Intimités*, 1868, de Coppée; en *Œuvres en prose complètes* del propio Veraline, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1972, p. 629. El editor Borel hace su comentario en el volumen complementario de *Œuvres poétiques complètes*, ed. cit., p. 100 (prefacio a *Fêtes galantes*).

[35] Él mismo se puso su apodo anagramático. En la segunda edición (1888) de *Poètes maudits*.

300 francos puso el ejemplo para que Barrès, Lepelletier y el conde Robert de Montesquiou-Fézensac saldaran el resto de los 998 francos totales. De modo que a las burlas de Verlaine, el viejo amigo Coppée respondió con la devoción del buen cristiano en que se había convertido. Entre los diversos discursos fúnebres, el de Coppée fue elegido como prefacio de la *Choix de poésies* (Fasquelle, 1898, aunque la portada diga "1896"). Esa antología, junto con *Chair*, *dernières poésies* e *Invectives*, ambas del año de la muerte, apuntalaron, con el auxilio de las reediciones y novedades filológicas como las *Œuvres posthumes* de 1903, la inmediata pervivencia de la obra de Verlaine más allá de su muerte precaria en un apartamentito del segundo piso en el número 39 de la rue Descartes, en la colina de Sainte Geneviève. Cuando exhaló la vida lo acompañaban Eugénie Krantz, mujer de sus últimos y auténticamente decadentes años (*« ma presque femme »* –dicen que decía *le Pauvre Lélian*), y del joven pintor Albert Cornuty.

Su muerte llamó la atención sobre su vida y obra. Hay varios relatos del deceso; coinciden en la crónica general y se contradicen en algunos puntos anecdóticos.[36] Entre ellos, el diamante falso o legítimo de "su última palabra". Ni Eugénie Krantz ni Cornuty, autonombrado su enfermero de cabecera, escribieron su testimonio, así que los que existen son de quienes no estuvieron ahí. La leyenda que me conviene, me adelanto a decirlo, no tiene fundamento. Debe ser falsa, exageración y atribución. El editor Léon Vanier, sobre todo, y en alguna medida Gaston Stiegler, redactor del *Écho de Paris* parecen ser los primeros en forjarla; Léopold Dauphin, que tampoco estuvo en el tránsito final, la propaló. *François*… Eso es lo que (no) dijo Verlaine al morir. Los primeros en negarla, que tampoco estuvieron ahí, no en ese instante, pero merecen credibilidad al grado de que a falta de pruebas optemos por ellos, son sus muy próximos, los jóvenes F.-A. (Frédérique-Auguste) Cazals y Gustave Le Rouge. Escribieron su libro, minucioso y cálido; proviene de haber acompañado a Verlaine en su ocaso. Nunca mejor titulado *Les derniers jours*.[37]

Niegan la aseveración; no dijo *François*… y sugieren cómo nació la leyenda. En ese enero riguroso de 1896, Verlaine mismo constataba su agonía; sabía que moría. Estaba entre resignado y sentimental. A sus acompañantes les pedía que le trajeran en particular a tres antiguos amigos, de tantos años. Mallarmé, Lepelletier, Coppée. Hablaba de los tres. Murió entrando en coma, sin fuerzas ni conciencia para decir "la última palabra". Lo que Vanier empezó a propalar, llegó a conocimiento de

---

[36] Saint-Georges de Bouhélier tampoco estuvo a su cabecera pero que llegó antes del *rigor mortis*: « La mort et le mystère de Paul Verlaine », *Le Figaro*, 7 de enero, 1939 ; recogida en *Suites françaises* de Léon Cotnareanu, Nueva York, Brentano, 1945. Versión en línea : http://www.biblisem.net/etudes/saintmor.htm . Para el último domicilio de Verlaine, el texto de Édouard Jacquemin, con pseudónimo de Egyen, *Le Procope*, no. 8 (II/1894).

[37] F.-A. Cazals, como firmaba, honró a su compañero y amigo; coautor con Gustave Le Rouge de *Les derniers jours de Paul Verlaine*, con prefacio de otro de los fieles del periodo final, el conservador Maurice Barrès; Paris, Mercure de France, 1911. FRBNF 32375966.

Coppée. Era una tentación. Él lo retomó, hablando de sí mismo, en su discurso fúnebre. Así que Coppée aunque noble y católico no desdeñó el pecado de la vanidad. El meticuloso Francis Vielé-Griffin es categórico:

> Malheureusement, la légende du cri "Francois, Francois…" n'est moins qu'authentique : elle est due, si j'en crois mes autorités, au soin du spirituel éditeur Léon Vanier.[38]

Ahora olvidémonos de la definitiva falta de sustento y de la vanidad de Coppée. Creamos en la escena (a pesar de Coppée mismo). Imaginemos que el último suspiro lo buscaba. Que no dedicó la última burbuja de oxígeno a ninguna de sus pasiones, amores ni cóleras; que no extinguió su vida con *Arthur* ni *Dieu* (*«Seigneur, vous m'avez laissé vivre / Pour m'éprouver jusqu'à la fin»*[39]) ni con *Poésie* en la última bocanada del cuerpo en ruinas. La última palabra; habrá sabido que era el instante del fin de su vida, con el conocimiento primario que identifica el segundo exacto de la muerte. No eligió ninguno de los dos o tres nombres femeninos que dibujan el violento arco de su vida; su madre, Élisa Dehée, a quien intentara asesinar, y que no obstante nunca lo repudió; o Mathilde Mauté de Fleurville, con quien se casa en el señalado año de 1870, cuando Napoléon III declaró desastrosamente la guerra a Prusia, mientras él mismo se ilusionaba con llevar un camino recto, convencional (*«Oui, je veux marcher droit et calme dans la Vie»*[40] *… «Dans l'extase austère du juste»*[41]), Mathilde, quien después del divorcio sigue acudiendo en su socorro; tampoco mencionó a Eugénie Krantz, ahí a su lado, conocida como Ninie-Mouton, antigua artista de *music-hall*, pasado turbulento, y, dicen, bastante arisca (*revêche*), pero compañera a la hora de su muerte, motivo del inusual homenaje que son las *Chansons pour Elle*, sedientas de animalidad (*«Toi*

---

[38] Francis Vielé-Griffin, « Au tour d'une tombe », *Mercure de France*, tome XVII, no. 74, février, 1896, pp. 154-7; la cita en la p. 154. En efecto, la muerte miserable, dostoievskiana, de Verlaine, con avejentada mujer pública a la cabecera y toda la cosa, estimuló buena cantidad de textos, discursos y crónicas. Junto con las referencias arriba mencionadas, es muy útil el trabajo del crítico André Fontainas (1865-1948), llanamente titulado «Paul Verlaine»; apareció en el mismo número del *Mercure*, pp. 145-53; su necrología es sentimental y llena de lugares comunes sobre el finado, pero incluye todos los discursos fúnebres pronunciados el viernes 10 de enero, en el cementerio de Batignolles, que fueron los de Coppée, Barrès, Mendès, Mallarmé, Moréas y Kahn, sólo falta el de Lepelletier, pues éste no leyó. Junto con el cerebral y penetrante discurso de Mallarmé, una frase de Barrès se queda en mi memoria: *«Nous sommes pour nos ainés le commencement de l'immortalité.»* (p. 151) Yo diría que Barrès está a la altura del legendario alejandrino de su amigo Stéphane: «Tel qu'en Lui-même en fin l'éternité le change».

[39] *Bonheur*, XVI, 1891, en *Œuvres poétiques complètes*, ed. cit., p. 679.

[40] *La bonne chanson*, IV, 1870, en ed. cit., p. 144.

[41] *Ibid*., XVIII p. 153.

mon dernier, mon seul témoin, / Viens çà, chère, que je te baise »[42]). Verlaine no llamó a ninguna de esas tres mujeres. Y podemos decir dos nombres masculinos emblemáticos que tampoco pronunció. Arthur Rimbaud, necesariamente (*« mon grand péché radieux »*[43]) ; el propio Frédérique-Auguste Cazals, con quien sostuvo una rel"ación similar a la que tuviera con el poeta genio, pero mezclada de amistad compasiva… Cazals llegó un poco después de la muerte, y tomó los crayones, para hacerle maniática y tiernamente, un retrato mortuorio. Después, junto con el otro discípulo Le Rouge, forjó el bello *Les derniers jours de Paul Verlaine*, libro que vale una muerte. No, no fue a ninguna de esas cinco conmociones a quien invocó, esas cinco intimidades como las cinco puntas de la estrella de fuego que lo subyugaba. ¿Fue la amistad, entonces?, ¿la complicidad del camarada? De este lado, si así fue, sus biógrafos han conservado la lista de honor de quienes estaban ahí, en su digna miseria final. Podemos evocar con el mismo derecho a Barrès o a Lepelletier, al igual que a Coppée, también a Mallarmé e incluso a Robert de Montesquiou; son los nombres del buen amigo reiteradamente presente hasta la resaca marchita al final de una vida de inmersiones en la *obediencia nocturna*. Juan Carlos Onetti lo expresa así en "Bienvenido Bob": "¿Esta noche es una noche de leche o de whisky?, ¿ímpetu de salvación o salto en el abismo?" Dirigírselo a Verlaine: ¿Es noche de *Fêtes galantes* o de *Sagesse*?; ¿inspirarse para escribir más versos sulfúricos y sarcásticos como en los tiempos de Arthur o intentar, una vez más, amistarse con la mansedumbre, ya no de la madre ni de Mathilde, que ya no están ahí, sino del viejo Coppée y alabar la bondades solares de la vida? ¿Noche de verde absinto o de sopa de coles? La última palabra: *–François…*

Hay material pues, para un bello *vidas paralelas*.
Volvamos a terminar.

Le Trésor

Ahora *Le Trésor*, para, sin abandonar a Coppée, despedirnos de Verlaine en pos de Darío. Ofrezco aquí la relación bibliográfica inicial de esta obra traída a cuento por Groussac y ágilmente retomada por Darío.

> *Le Trésor*. Comédie en un acte en vers, représentée pour la première fois sur le Théâtre de l'Odéon, le 20 décembre 1879 ; édition: Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 23 – 31 Passage Choisseul, 1879 [el pie de imprenta es exactamente la fecha de estreno; se trata de un suelto de 46 pp. in-16°] [Nuestra cita célebre, ya dije: Scène III, vers 226 ; p. 23]. Notice du livre : FRBNF30267797; notice de spectacle: FRBNF39459648.

---

[42] *Chansons pour Elle*, II, 1891, en *Œuvres poétiques complètes*, ed. cit., p. 710.

[43] *Parallèlement*, «Læti et Errabundi», 1889, donde también leemos el inspirado «Toi, dieu, parmi les demi-dieux!» ; en *Œuvres poétiques complètes*, ed. cit., p. 525.

Más tarde, las siguientes ediciones:

> *Théâtre de François Coppée* ; Paris, A. Lemerre, 1872-1882, 3 vol in-16, Comprend: I. 1869-1872 : Le passant. Deux douleurs. Fais ce que dois. L'abandonnée. Les bijoux de la déliverance ; II. 1873-1878 : Le rendez-vous. Prologue d'ouverture. Le luthier de Crémone. La guerre de cent ans ; III. 1879-1881: Le trésor. La bataille d'Hernani. La maison de Molière. Madame de Maintenon. FRBNF36576892 [Pour l'édition en 5 vols, 1872-98, in-18: FRBNF30267792]. Library of Congress call: PQ2211.C3 L7 1897 Jefferson or Adams Building Reading Rooms.
> *Œuvres de François Coppée ;* A. Lemerre organizó en siete volúmenes el conjunto: *Poésies 1864-69*, *1869-74*, *1874-78*, *1878-86* ; *Théâtre 1869-72*, *79-81*, *1885-95*.

Primera edición en Estados Unidos, en francés:

> *Le Luthier de Crémone et Le Trésor with an introduction and notes by Benjamin W. Wells*, Boston, Allyn and Bacon (The ça ira séries), 1897 (and 1901), 2 p. l. III-XV 100 p., 17 cm in-16°. FRBNF38664849

La pregunta necesaria. Aparte de la instigación de Groussac, ¿vio o leyó Darío *Le Trésor*? Era, recordémoslo, noctámbulo y mundano. El único lapso conveniente antes de que en 1896 aparecieran "Los colores" y *Prosas* es su estancia de 1893, cuando fue nombrado cónsul de Colombia en Buenos Aires y su viaje en barco tuvo por ruta Panamá-Nueva York-París-Buenos Aires (¡oh escalas de otros tiempos!). Las fechas en París abarcan del 7 de junio al 13 de agosto de dicho año. ¿Asistió Darío a alguna representación de la comedia a la que tan bien le tomó un alejandrino? Pues, bien, no hay coincidencia, no pudo hacerlo. Hasta donde es humano, puedo afirmarlo categóricamente. En ese periodo no hubo reposición de *Le Trésor*. Y de hecho, el resto de estancias de Darío en Francia, algunas de ellas bastante prolongadas, sólo permiten una coincidencia: El 28 de mayo de 1908. [44]

---

[44] Las dos obras referenciales examinadas: Christian Genty, *Histoire du Théâtre national de l'Odéon, 1782-1982; journal de bord*, Paris, Librairie Fischbacher, 1982. Y, para los demás teatros de París, y del resto de Francia: Albert Soubies, *Almanach des spectacles,* Paris Librairie des bibliophiles, 1875-1915; por las posibilidades de Darío en Francia, me importó particularmente cotejar los años 1893 y 1913, (éste segundo se identifica como el t. XLIII de la nouvelle collection), Paris, Librairie des Bibliophiles, 1894 y 1914, respectivamente. Como curiosidad, anoto que en general a Coppée sólo se le representaba en el Odéon; después de su estreno (20/XII/1879), *Le Trésor* se convirtió en una suerte de pieza menor (es de un sólo acto) de repertorio, útil para ocasiones varias; así sucedió en las siguientes fechas: 22/IX/82; 23/IV/94; 2/XII/1907; finalmente, 1908: «Le 28 mai en

La especulación sobre si Darío vio o no *Le Trésor* contiene una pregunta tácita: ¿Supo el poeta a qué texto en particular de Coppée se remitía Groussac?, ¿o sólo tomó la cita y la devolvió con fina y certera catapulta sin preocuparse en identificarla? ¿Cómo saberlo? ¿Dice él en alguna parte de sus abundantes escritos en qué obra está el alejandrino que cita? En caso de que lo supiera y como no pudo verla, al menos no en Francia (ignoro si alguna vez se ha puesto, digamos, en Buenos Aires o Madrid), si le interesó asomarse a la obra, son posibles dos ediciones como material de lectura: la primera (fines de 1879) y la segunda o primera de teatro reunido (1872-82); ¿a quién o a qué biblioteca pertenecía el posible ejemplar, si es que no era suyo? Pues es del todo imaginable un Darío lector de *Le Trésor* como de tantas obras mayores, medianas y menores de la literatura francesa.

Última curiosidad. Reporto otras tres menciones, dentro de la cultura canónica francesa, al alejandrino. Pues de hecho la sentencia paradójica del abad, por aguda que es y rezumante de *esprit*, no ha pasado al repertorio de lugares comunes librescos de la cultura francesa: no he logrado encontrarla en ninguno de los múltiples diccionarios de citas que existen en esa lengua. Pero di con tres menciones, que no son banales. La primera. Henry Bordeaux, en su semblanza de Jules Lemaître, pronunciada en ocasión tan solemne como fue su ingreso a la Académie, precisamente (no olvidemos que Coppée también vistió el traje con bordados verde oliva y la espada más simbólica que viril):

> Mais il [Lemaître] découvre de meilleurs modèles, je veux dire des modèles mieux adaptés à son esprit.
> *Qui pourrais-je imiter, pour être original ?*
> Se demande, dans une comédie de Coppée, un pauvre abbé qui versifie. Lemaître imite les contes de La Fontaine et d'Alfred de Musset dans un poème du même temps (1871 mais revu un peux plus tarde)… [45]

En ese tono de desdén por Coppée, que es tan habitual en la "alta" cultura francesa, prosigue Bordeaux, señalando la creatividad y singularidad de su

---

l'honneur de François Coppée qui vient de disparaître, on reprend *Le Trésor*» (Genty, *op. cit*., p. 109). Así que enterrado Coppée, el Odéon también se olvidó de esta comedia que Mr. Genty llega a calificar de « petit conte de fée bien ciselé ». Agradezco cálidamente a Mme Berengère de l'Epine de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris haberme auxiliado y puesto sobre la pista para identificar todas las representaciones escénicas de *Le Trésor*. La solicitud de alguien como ella es otro tesoro.

[45] Henry Bordeaux, *Jules Lemaître*, avec huit gravures, Paris, Plon, 1920 ; 100 ejemplares numerados. La cita en el capítulo II «L'éducation», p. 45. Bordeaux pasó a ocupar la silla 20 de l'Académie française el 27 de mayo de 1920, cuyo predecesor fuera Lemaître, razón por la que hace su elogio.

antecesor Lemaître.[46] Tres años después, en 1923, Jean Giraud inserta de golpe el verso; él está exaltando la capacidad de Alfred de Musset en un intríngulis que Darío conoció muy bien: tener influencias, imitar, copiar, asimilar, forjar su propio estilo muy por encima del pecado de plagiar.[47] Lo que me hace gracia es que Giraud echa mano del verso hacia el final de su ensayo, cita en línea aparte, resaltándolo, y, a pesar de ser el suyo un texto académico, no se molesta en dar la menor referencia, como si la sentencia de Coppée fuera tan popular como decir *Conócete a ti mismo* o *En el principio era el verbo* o *Sin embargo se mueve*, cosas así que harían ridícula la nota a pie de página. Eso sugiere que en el medio siglo entre los años ochenta del siglo XIX y los veinte del siguiente, el hexámetro del abad estaba en boca del mundo cultivado. A lo largo de esta investigación, desarrollada en diversas bibliotecas parisinas, mi impresión actual es que los intelectuales franceses han perdido la fuente.

Un indicio que alimenta mi pesimismo es que Laurent Tailhade (1854-1919) la atribuya, en su ensayo «La Boxe», infame e ignorantemente al «blan-bec de Gresset» ("el mozalbete de Gresset"), es decir a Jean-Baptiste Gresset (1709-1777) un ilustrado, protegido de la marquesa Pompadour, aunque nada agraciado frente a su majestad Luis XV; fue académico en su momento (silla cinco) y su obra es poco leída y duerme en las grandes bibliotecas. Hoy poco recordamos a Tailhade, pero en su época fue relevante; se codeó con Armand Silvestre, con Banville y Coppée mismo, con Mirbeau, Mallarmé y, particularmente, con Verlaine de quien se decía discípulo; en fin que es otra de las figuras de las que el presente ensayo trata. Visitaba los mismos salones y también publicó « chez Lemerre ». Podemos decir que prototipo del *decadente*. Ya en el siglo XX, Gauguin, Ensor y Pound lo trataron con afecto y se interesaron en su obra. Sus comentaristas dicen que era individualista y anarquista, de natural irónico (*d'une ironie mordante*). Sin embargo

---

[46] En su momento, Darío dejó una expresión positiva sobre Lemaître cuando reporta una sesión plenaria, abierta al público, del Institut de France (o Mazarin), que reúne las academias francesas: "La literatura estuvo muy bien representada por Jules Lemaitre –sic–. Este escritor, cuyo talento ha estado por largo tiempo navegando en los mares de la política…": "En casa de Minerva", p. 181, en *Parisiana*, [1907].

Nota bene: Darío no la identifica, pero a partir de su descripción, se refiere exactamente a la sesión pública del Institut de France del miércoles 25 de octubre de 1905, presidida por el pintor Édouard Detaille; alocuciones pronunciadas por los académicos Édouard Detaille mismo (Beaux-arts), Émile Senart (Inscriptions et belles lettres), Edmond Perrier (Sciences), Alfred de Foville (Sciences morales et politiques) y finalmente Jules Lemaître (Académie française), éste sobre "los libros viejos" [Institut de France : 4° AA 255 B (1905-10)]. Puede consultarse: Detaille, Édouard *et al.* : *Séance publique annuelle des cinq académies du mercredi 25 octobre 1905*, Firmin-Didot, 1905, 75 p.

[47] Jean Giraud, « Alfred de Musset prosateur, l'art dans l'imitation », *Revue d'Histoire littéraire de la France,* 30e année, no. 3, Paris, 1923, pp. 361-374.

su forma de glosar el verso hace ver que no entendió sus dobleces. Tal como Groussac sólo fue capaz de leerlo al pie de la letra.

Así que siendo Tailhade de los mismos círculos parisinos que Coppée, me pregunto si su ignorancia y falsa atribución es dolosa.[48]

El hecho es que Bordeaux, Lemaître, Giraud sobre Musset y Tailhade discuten lo que el hexámetro encierra en su paradoja: imitar para ser original. Justamente, éste es uno de los dones, creo que no lo suficientemente señalado, de Darío: su gran olfato, su colosal antena parabólica que captaba todo lo que podía servirle, todo lo que había de bueno, de calidad, y con afinidad a su propio temple y obra en ciernes. Ésta es una marca de todos los grandes. El león come corderos, en plural. Lo que supone que el león es capaz de succionar los jugos nobles de sus corderos; y presupone saber elegir su rebaño nutricio. Holmès fue una buena discípula de Wagner, Gounod y Franck; supo madurar. Coppée tuvo su valía y encontró su camino; aún para denostarlo es una referencia necesaria de la segunda mitad del siglo XIX francés. Holmès y Coppée tienen su propia voz, y en este sentido cumplieron la tarea. Darío, en nuestra lengua y cultura llegó más lejos que ellos dos. Su talento y personalidad hacen de la suya una de las obras influyentes y de referencia en español, *un faro* como dice el poema de Baudelaire. El tópico de copiar y ser original pertenece a la época, estaba en el aire; no olvidemos que el modernismo hereda entre otras, la tensión entre la poética neoclásica de la dignidad de los modelos y el impulso romántico de liberarse a ultranza, lo que para los artistas se manifiesta en el terreno retórico. El modernismo dariano es a la vez consumación de modelos (literarios, métricos, estilísticos) y una propuesta inédita sorprendente. Sólo podemos decir que consuma la tradición que recibe si aceptamos que, en dicha operación de herencia cultural, le es fiel dejándola atrás, que consuma los modelos volviéndolos pasado por una obra y su retórica que instauran con firmeza una época nueva. Tal el famoso *modus hodierni;* el dictado del presente.

La admonición, con sabor tropical, de Wagner a dos de sus discípulos fue escuchada por Darío. Un alejandrino, el verso 226, de una comedia ligera de Coppée ritmaba, rimaba y condensaba la misma consigna, Darío, el gran renovador del alejandrino, supo oír y recitar, volvió a decir: *«Qui pourrais-je imiter pour être original ?» That was the question* para el príncipe tan centroamericano como cosmopolita de las nuevas letras en español. ¿Quién puede hoy negar que supiera imitar (formal y temáticamente) dentro de su originalidad? Lo que incluyó su versatilidad nutrida de diversos afluentes, de todos los afluentes que su apetito gustó. Borges –que nació bajo la égida del gran Rubén– diría años después sobre Kafka algo propio a todos los autores que transforman: el don de crearse sus ancestros.

---

[48] Laurent Tailhade, *L'Escrime et la Boxe*, Paris, Albert Messein, 1924 ; cita en la p. 42.